



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



INVESTIGACIÓN PARA GUIONES DE PELÍCULAS HISTÓRICAS EN LA CREACIÓN VISUAL BRASILEÑA

VITÓRIA AZEVEDO DA FONSECA
Secretaria Estadual de Educação (São Paulo, Brasil)

Resumen

Presento el análisis de los procesos de investigación histórica en tres diferentes películas, entre documentales o ficciones, y las imágenes construidas en la pantalla. Escogí para el análisis tres películas brasileñas cuya relación con los datos históricos va desde una cierta sumisión a las fuentes y la sobrecarga de la narrativa, como el caso del documental “El viejo”, pasando por una experiencia que dialoga e incorpora las construcciones de memoria (“Cineasta de la selva”) hasta una experiencia totalmente creativa e innovadora de relación con las fuentes históricas que resultó en una película muy buena e importante (“Baile perfumado”).

Palabras claves: Film histórico, historiografía, cine brasileño

PRESENTACIÓN

Esta presentación está relacionado al análisis de los procesos de investigación histórica en tres diferentes películas, entre documentales o ficciones, y las imágenes construidas en la pantalla. Me agrada pensar y analizar el proceso creativo de una película en su diálogo con las fuentes históricas. O sea, cómo los cineastas y guionistas se relacionan con sus fuentes de investigación y con la historiografía y, a partir de ahí construyen su arte visual.

Mis investigaciones e intereses estuvieron direccionados hacia las relaciones entre cine e historia, y, en concreto, en las maneras como el cine construye significados para el pasado al transformar ideas en imágenes y sonidos. Y, considero que todas las películas son ficciones, con diferentes maneras de organizar sus narrativas, sin embargo, la película con temática histórica es un tipo diferente de ficción que me gusta llamar de “ficción documentada”, o sea, una ficción pautada en fuentes históricas⁵⁶².

“INVESTIGACIÓN HISTÓRICA” PARA GUIONES

Los procedimientos de investigación en la elaboración de una película con temática histórica fueron tratados, en este trabajo, como elementos constitutivos de la producción audiovisual. El objetivo se dirigió fundamentalmente hacia la reflexión sobre el complejo proceso de elaboración de la película en el cual participan visiones de historia, objetivos, disponibilidad de documentos y una gama de factores que pueden ser influyentes en cualquier proceso creativo. Cada una de las obras fue tratada en concordancia con las especificidades de su propuesta y el tipo de producción, para lo cual fue utilizada la metodología de historia oral a partir de entrevistas con los realizadores y del análisis de los elementos de la narrativa.

Escogí para el análisis tres películas cuya relación con los datos históricos va desde una cierta sumisión a las fuentes y la sobrecarga de la narrativa, como el caso del documental “El viejo”, pasando por una experiencia que dialoga e incorpora las construcciones de memoria (“Cineasta de la selva”) hasta una experiencia totalmente creativa e innovadora de relación con las fuentes históricas que resultó en una película muy buena e importante (“Baile perfumado”).

⁵⁶² FONSECA, Vitoria A., “Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas”, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez, 2011. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf

LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA AMPLIA, EL CASO *EL VIEJO*, LA HISTORIA DE LUIZ CARLOS PRESTES

Al ver a la película *El viejo, la historia de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997) el espectador percibe la presencia de una variada gama de imágenes, de diferentes asuntos y temporalidades. La variedad de imágenes de archivo, de películas, imágenes inéditas, testimonios y temas tratados, indican una “amplia investigación” durante su realización.



Figura 1 - Imagens referencias documentales/discursivas del personaje Luiz Carlos Prestes presentadas en el documental “O Velho”. Presentada na comunicacion oral.

La idea inicial de la película nació del director, Toni Venturi, sin embargo, el guionista, Di Moretti, tuvo una actuación importante, principalmente en el proceso de investigación. Juntos, director y guionista, montaron un esqueleto de la película que querían realizar. Definieron la narrativa, que sería formada por dos líneas: la historia personal de Luiz Carlos Prestes y la historia de Brasil. Esa opción, según Moretti, tiene que ver con el hecho de que la vida de Prestes está muy relacionada con la historia de Brasil.

La intención de abordar 70 años de la historia de Prestes enfocando momentos en los que personaje estuvo, en alguna medida, significativamente actuando en la historia política de Brasil, llevaría a un trabajo exhaustivo teniendo en cuenta que, durante mucho tiempo, fue secretario-general del Partido Comunista y estuvo, de alguna manera, conectado a momentos

importantes de la historia política del país. Sería un trabajo complejo. El director y el guionista deben haber percibido esa dificultad, pero optaron por llevarla adelante.

La solución para la dificultad narrativa de la biografía de una vida tan llena de peripecias fue encontrada en la opción por el tiempo lineal o cronológico, que podría contemplar los diversos momentos de la historia de Brasil en los cuales Prestes estuvo de alguna forma presente.

En conformidad con el guión de investigación enviado por el guionista/investigador fue posible tener acceso a los temas que inicialmente serían investigados para disponer el abordaje de la película. Había una lista de temas, en la cual aparecen 34 ítems posibles para ser insertados en la narrativa, que van desde la Revolución Bolchevique; la Semana Modernista de 22; la Revuelta de los 18 del Fuerte; el bombardeo de São Paulo; La revuelta integralista; la campaña presidencial de Getúlio Vargas; hasta los meses Jânio Quadros; los desaparecidos políticos, etc.

En este caso, los “documentos” levantados en la investigación fueron utilizados como datos recibidos y articulados en una narrativa como si esos datos, y ese proceso, no fueran parte de una “operación”: un momento de manipulación y elaboración de una argumentación.

La vasta investigación emprendida en la producción de este documental puede ser caracterizada como una investigación con amplia gama de informaciones que, sin embargo, sólo crea una ilusión de una interpretación histórica verosímil para un público laico. La “amplia investigación”, expresión usada para legitimar el abordaje de la película, y la gran cantidad de información funcionan como “pruebas”, en el lenguaje audiovisual, para crear efectos de un “discurso verdadero”, en un determinado tipo de documental.

INVESTIGACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS: EL CASO DE *EL CINEASTA DE LA SELVA*

Otro ejemplo de relación entre fuentes históricas y elaboración de guión audiovisual puede ser observado en la producción de la película documental *El cineasta de la selva*. La película es sobre el pionero del cine amazonense, Silvino Santos. Acerca de este personaje no existe mucha documentación, diferente del caso anterior. La narrativa de la película fue construida a partir de la incorporación de tres ejes discursivos diferentes.

Uno remite a una construcción colectiva de la historia de Silvino que tiene como marco el Festival de Cine y cuenta con diferentes voces, como las de Márcio Souza y Selda Vale; el otro, tiene como foco el relato autobiográfico de Silvino Santos, que es también instaurador de un discurso sobre sí; y, una tercera dimensión de esa memoria es construida a partir de las

imágenes que restaron de la producción de Silvino. Adoptando esos diferentes ejes narrativos, el documental no queda sujeto sólo a una dimensión de la vida del biografiado y trae a discusión las diversas construcciones en torno a su memoria. En ese sentido, la película es una especie de mapa de esos embates de la memoria.



Figura 2 - Referências visuais da construção narrativa do documental "O cineasta da Selva"

CREACIÓN DEL MITO FUNDADOR Y DEL “CINEASTA DEL CAUCHO”

En el inicio de la película es representada la referencia de la construcción del *mito fundador*, que tiene como marco el Festival Norte de Cine, de 1969. En el hall del Teatro Amazonas, un grupo conversa sobre cómo fue el descubrimiento de Silvino Santos. La referencia al Festival Norte de Cine es significativa, pues representa el momento del *descubrimiento* de Silvino Santos. Después de ese momento, su historia pasó a ser conocida y difundida.



Figura 3 - Fotograma del "O Cineasta da Selva"

Los dos autores principales que crearon interpretaciones sobre Silvino Santos son Selda Vale da Costa⁵⁶³ y Márcio Souza. La narrativa de la biografía de Silvino, pautada en la cronología de sus películas, es recurrente en la mayoría de los ensayos biográficos sobre su trayectoria, y la película mantiene la cronología. Costa hizo una biografía de Silvino en el texto "Pasión y arte en la Amazonia"⁵⁶⁴ y en "Un poeta de la imagen - Silvino Santos: Una reconstrucción biográfica"⁵⁶⁵.

Esa misma estructura cronológica fue usada en la película *El cineasta de la selva*, con algunos desplazamientos realizados en el montaje. Si, aparentemente la narrativa de la película desfila la cronología de la producción de las películas de Silvino Santos y sus problemáticas, por otro, subyacente a ese desenrollar hay un modelo explicativo ascensión y caída. El ascenso comienza con el homenaje y con el símbolo de la sociedad del caucho, el Teatro

⁵⁶³ Ella inició dos investigaciones. Una del máster en Antropología Visual y una para la Embrafilme, en 1983. Esa investigación resultó en un levantamiento y localización de varias películas. Además de una exposición en conmemoración del centenario del nacimiento de Silvino, en 1986, y la publicación, un año después, del libro *En el rastro de Silvino Santos*. Su tesis de máster fue defendida en 1988 y transformada en libro en 1996, con el nombre *Eldorado de las Ilusiones*.

⁵⁶⁴ COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.15-57

⁵⁶⁵ COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.151-172.

Amazonas, y la decadencia aparece al final, cuando el artista se encuentra aislado, haciendo imágenes caseras y rutinarias. Interpretación que puede ser atribuida a Márcio Souza, que caracteriza a Silvino Santos como el cineasta conectado a las riquezas del Ciclo del caucho, que define la trayectoria profesional de Silvino como habiendo sido “[...] profundamente marcada por el poder económico de los coroneles del caucho, de quien fue siempre un celoso y fiel servidor.”⁵⁶⁶. Siendo Silvino Santos el representante de esta sociedad, su vida entra en decadencia aliada a la decadencia de ella. Así, su vida, en el documental, tiene también una trayectoria en ascensión y decadencia.

El otro eje narrativo, dialoga con la dimensión personal del personaje y es construido a partir de la representación de un actor que cumple una función importante en la narrativa de la película. En ese eje narrativo es presentada la historia a partir del punto de vista de Silvino Santos, representado por el actor José Abreu.



Figura 4 - Fotograma de "O Cineasta da Selva." Ator representando Silvino Santos (José Abreu).

De acuerdo con Michiles, la elección por esa escenificación surgió en función también de las historias que leyó en las memorias. “Eran historias maravillosas sobre sus aventuras en la selva. La manera que encontré de integrar eso a la narrativa fue recurrir a la

⁵⁶⁶ SOUZA, Márcio. *Expresión amazonense*. São Paulo: Ed. Alfa omega, 1978.

ción.”⁵⁶⁷. Además de eso, la utilización de la primera persona en esa narración da cuenta de otras dimensiones del personaje que la voz del narrador en la película no daría cuenta. Es la dimensión de la “narración interior, que tiene conflictos, recuerdos, afectividad, formando el perfil psicológico de un tiempo y de una persona”⁵⁶⁸.

En 1969 Silvino Santos escribió el ensayo autobiográfico titulado *Memorias – Romance de mi vida*. Ese texto, manuscrito, depositado en el Museo Amazónico, fue una fuente importante de las historias de Silvino. De esta misma forma, Silvino Santos, a partir de esa escritura de sí, construye un autor/personaje y una narrativa/aventura

Otro aspecto interesante de esa representación es la forma de organización del espacio principal ocupado por Silvino a lo largo de su narrativa. El personaje aparece en un espacio que reproduce un estudio, con “...moviola antigua empolvada, películas, amplias de negativos, un viejo proyector, arrumes de documentos y carpetas de recortes de periódicos y revistas sobre su trabajo, armarios con máquinas fotográficas...”, de acuerdo con la descripción del guion.

Es interesante la elección de ese lugar, que, además de la posibilidad del significado simbólico de representar el mundo interior de Silvino Santos, el mundo de sus memorias, también puede remitirnos a algunos datos externos, a la película. Uno de ellos es la descripción del local donde Silvino fue encontrado por los jóvenes cinéfilos citados en el inicio: “Encontramos a Silvino en un rincón de un garaje en un edificio del J.G., en la calle Isabel, donde había montado una pequeña oficina, donde habían varios rollos de filmes, máquinas que él mismo había construido en la década de 20...”⁵⁶⁹ Así, la reconstitución, en ese caso, cumple una función discursiva y documental y hace referencias a varias dimensiones de construcciones de memoria sobre el cineasta.

El otro eje narrativo es aquel creado por las imágenes documentales de Silvino Santos. Esas imágenes traen pequeñas narrativas y remite al espectador a otra dimensión de la historia de Silvino Santos, y la propia dimensión documental de las imágenes. Son exhibidas imágenes de la cosecha de la castaña, pesca del manatí, imágenes aéreas sobre la Amazonia, entre muchas otras.

⁵⁶⁷ MICHILES, Aurélio apud COUTO, José Geraldo. “Brasília descobre ‘O Cineasta da Selva’”. *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.4. 29/11/97

⁵⁶⁸ RODRIGUES, Julio. Apud FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 220p., 2008

⁵⁶⁹ Cosme Alves Neto en una entrevista, concedida a Selda Vale Costa e Narciso Lobo, juntamente con Ivens Lima e Joaquim Marinho in: COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987 p.113

Esos diferentes ejes dialogan con diferentes construcciones de memoria. En ese sentido, la película incorpora las tensiones de las construcciones historiográficas y las dimensiones de las memorias sobre lo personaje del cual trata. Él saca a la luz las problemáticas de las interpretaciones históricas y de las construcciones de memorias.

INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN: EL CASO DE *BAILE PERFUMADO*

La investigación histórica realizada para la película *Baile perfumado*, a través del investigador del *cangaço* Frederico Pernambucano de Mello, fue fundamental para la definición de diversos abordajes de la película y actuó, de manera creativa, en diversas ideas que aparecen en las varias dimensiones de la narrativa fílmica, desde personajes, vestuario, utilería, escenario, música. Eso indica otra relación entre la investigación histórica y la creación cinematográfica que envuelve una incorporación mayor de los datos de la investigación a los diversos elementos de la película.

La propuesta inicial de la película era ser una especie de *makingof* de las grabaciones de Abrahão y ganó otra dimensión con las ideas que giran en torno a la *modernidad* en el sertón. Así, el guion/película logró otra perspectiva: no aborda sólo la trayectoria del libanés, sino insiere ese hecho en una explicación más amplia que incluye una interpretación sobre el fin del *cangaço*. O sea, obtuvo una hipótesis de trabajo.

De acuerdo con Frederico Pernambucano de Mello, la muerte de Lampião y el consecuente fin del *cangaço* no fueron causados por lo ocurrido en Angicos, en 1938. En el capítulo de su libro *Guerreiros del Sol*, “Las muchas muertes de un rey bizco”⁵⁷⁰, él presenta la idea de que otros elementos, no sólo el tiroteo en Angicos, contribuyeron para ese fin.

Para Mello⁵⁷¹, la modernización de los armamentos, la modernización de la fabricación de imágenes (cine), la modernización del propio Estado fueron los principales responsables por el fin del *cangaço*. Es en ese sentido en que la película *Baile perfumado* presenta el tema de la modernidad.

⁵⁷⁰ MELLO, Frederico Pernambucano. “as muitas mortes de um rei vesgo” in: *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004. p.293-341

⁵⁷¹ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.321

Para Caldas lo importante era “hacer una película que no fuera parecida con ningún otra película del cangaço. [...] Con Frederico nos apegamos a esa noción, ese concepto principal de la película, que es la cosa de la entrada de la modernidad en el sertón”⁵⁷².

El tema de la modernidad, como una meta, fue siendo incorporado, sea en los elementos históricos, en la representación de los personajes, escenografía, accesorios, hasta en la estética cinematográfica.

BENJAMIM ABRAHÃO, EL LIBANÉS QUE FILMO A LAMPIÃO

En la obra cinematográfica, la caracterización de Benjamim Abrahão fue resultado de un proceso de investigación que partió, de la óptica de Mello, complementada por investigaciones del guionista y del actor que lo interpretó. En la película, el personaje es bastante diferente de esa imagen heroica creada por un texto anterior. Sin desconsiderar la importancia de Abrahão, el guionista (Hilton Lacerda) resalta que sus motivos no eran ganas de mostrar una realidad en función de su inconformismo, sino de que, al mostrar la imagen de Lampião tuviera algún éxito comercial:

Benjamim Abrahão no era un artista, él se hizo artista a causa del valor del documento que él filmó. Pero la intención de Benjamim Abrahão no era hacer arte, ni tampoco era una curiosidad antropológica de ir allá y filmar los cangaceiros. ¡No! Lo que él quería era filmar los cangaceiros, después mostrarlo en las ciudades y cobrar ingreso por eso. Era ganar dinero con las ganas de las personas de saciar su curiosidad. Para la gente parece banal, pero nadie sabía quién era Lampião. No existía imagen en movimiento de Lampião. Era una cosa muy clara, él quería ganar dinero y montó mundos y fondos para hacerlo. ¡Imagine! Usted llegar, en aquel periodo, en el sertón de Brasil y salir de ciudad en ciudad a mostrar una película con Lampião apareciendo, ¡iba a ser un fenómeno de taquilla!⁵⁷³

LAMPIÃO, NI HÉROEI NI VILLANO, UM CORONEL MÁS

En lo que se refiere a las representaciones de Lampião, lo que generó algunas controversias, principalmente entre los familiares, la película trae un Lampião bastante diferente de las imágenes recurrentes en el cine: un Lampião “aburguesado”, que usa perfume francés, toma whisky escocés. Pero, el elemento principal de esa caracterización es la negación de la

⁵⁷² CALDAS, Paulo. Apud FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 220p., 2008

⁵⁷³ LACERDA, Hilton, apud FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 220p., 2008

idea del cangaço como “bandidismo social”, y, al contrario, la afirmación del cangaço como parte de un esquema de poder local. O sea, Lampião no es un bandido social, no es revolucionario y no está preocupado en transformar la sociedad, sino en sobrevivir en el esquema del cual forma parte. Esa simbiosis entre cangaceiros y coroneles es defendida por Mello. En su interpretación, ambos no están opuestos por intereses diversos, sino unidos en una red de intereses.



Figura 5 - Referências visuais e documentais de la película "Baile Perfumado." Fotograma de la película "Deus e o Diabo na Terra do Sol" (Glauber Rocha) a esquerda e al centro fotograma de "Baile Perfumado."

En la película, al contrario de un revolucionario, Lampião tiene anhelos “burgueses”; al contrario de un movimiento conservador, el cangaço dialoga con la modernidad tecnológica, con el mundo contemporáneo, aun habiendo sido destruido por ese mundo. En el *Baile*, Lampião, y su bando, no son víctimas del sistema, no son el resultado de una sociedad injusta, la cual se oponen, sino forman parte de ella. Son un poder en la disputa social. La película trae, en varios elementos, esa interpretación acerca de la dinámica social del cangaço. Y esas interpretaciones también aparecen en el vestuario.

VESTUARIO: TRAJES COLORIDOS DEL CANGAÇO

En el proceso de elaboración de los trajes, la presencia del investigador fue fundamental. Unas de las ideas defendidas por Mello es que el cangaceiro, diferente de un bandido común, no tiene miedo de mostrarse. Inclusive, el propio traje coloreado indica eso. La cuestión de la indumentaria va más allá de la precisión histórica, ella es parte fundamental de la interpretación del autor. En su clasificación de los varios tipos de cangaço (“cangaço medio de vida”, “cangaço de venganza” y “cangaço-refugio”) uno de los puntos de diferenciación entre el “cangaço de venganza”, en menor medida, y el “cangaço medio de vida” es la vestimenta. En el primer caso, los trajes son sobrios y orientados hacia una practicidad, diferente del traje “medio de vida”. El autor identifica distinguidas fases del cangaço en la vida de Lampião a partir de su traje:

En el caso de Lampião, por ejemplo, las fotografías suministran excelente confirmación del modo como él se inserta en el sistema de clasificación que defendemos. (...) Si examináramos una fotografía del Lampião vengador de la fase auténticamente guerrera, lo veremos absolutamente sobrio. Al contrario, el Lampião de la década de los 30, de la fase profesional en que el cangaço era sólo un medio de vida y los combates, cosas a evitar, se adornaba de los pies a la cabeza.⁵⁷⁴

El figurín en la película *Baile perfumado* fue orientado por las ideas de Mello. Y esos figurines componen, junto a los otros elementos, una interpretación del cangaço, propuesta en la película.

OBJETOS: ELEMENTOS DE LA “MODERNIDADE ENTRANDO EN EL SERTÓN”

En las primeras escenas de combate de la película, en medio del tiroteo, aparece el plano de una ametralladora. Lampião empuña un arma automática. Benjamim Abrahão quita un “retrato”. Lampião ve una película. Doña Arminda es mostrada al lado de un radio grande. Abrahão viaja en tren para llegar hasta la casa de Zé de Zito, que, por su parte es fascinado por los carros y dirige uno de vuelta a su casa. En la cena, él se levanta para “poner un disco”. Lampião manosea una luneta, periódicos, toma whisky escocés, perfume francés, tiene tarjeta de visita. Esos objetos, principalmente aquellos vistos con Lampião, contribuyen con la idea, ya referida, del aburguesamiento del cangaceiro y de la entrada de la “modernidad” en el sertón.

⁵⁷⁴ MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.142

Esos objetos, juntamente con los otros elementos de la película, componen un escenario que no es una imagen del retraso, de lo arcaico, sino de un ambiente en el cual las personas están sintonizadas con las novedades. La música, que trae las referencias al *manguebit*, contribuye para esa idea de la modernidad.

ESCENARIO: SALE EL SECO ENTRA EL VERDE

El escenario de la película, la *caatinga* verde y cercado de agua, es un contrapunto de las recurrentes imágenes del sertón seco y lunar. En las primeras escenas, el tiroteo es en medio de arbustos verdes. El encuentro de Benjamim con Lampião es realizado en una región cercada de verde, cerca de una especie de represa. El agua, además del verde, tiene una presencia marcante. En varias escenas, el bando está cerca de algún río. En dos escenas el bando aparece en el barco, atravesando el río. El escenario de esa película no es sólo la representación del espacio donde ocurren las acciones. Es también una idea. Y una idea que dialoga con otras películas y marca diferencia: en vez de un sertón seco, como aparece en otras películas, el sertón es verde. El sertón es discursivamente verde, contrariando al sertón discursivamente seco. Secura reiterada en las películas de cangaço: en unos, el sertón seco se aproxima del escenario del lejano oeste, en otros, el sertón es una metáfora. En las primeras imágenes de *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*, vemos ganado muerto y sequía, representando la miseria del sertón, que no es sólo el sertón, sino también una metáfora de Brasil.

El Nordeste del Cine Nuevo aparece como un espacio homogeneizado por la miseria, por la sequía, por el cangaço y por el mesianismo. El sertón es tomado en él como síntesis de la situación de subdesarrollo, de alienación.⁵⁷⁵

El sertón en el *Baile* no es metáfora de Brasil, sino de la riqueza local, de la cultura, principalmente pernambucana. La película *Baile Perfumado*, trae en sus imágenes diversas dimensiones interpretativas de la historia. La actuación del investigador fue fundamental para eso. Y, en ese proceso de construcción de una historia para el cine, los guionistas/directores supieron aprovechar e incorporar a la película las lecturas propuestas por el investigador, transformando las informaciones, interpretaciones, lecturas e ideas en imágenes, en guion, en lenguaje audiovisual y construyeron su propia historia.

⁵⁷⁵ ALBUQUERQUE JR., Durval M. *A invenção do Nordeste*. Recife: FJN/Editora Massangana, São Paulo: Cortez, 2001, p.279

CONCLUSIÓN: INVESTIGACIÓN HISTÓRICA, INVESTIGACIÓN CREATIVA

Analizando los tres filmes, y tres tipos de relaciones con los datos de la investigación histórica, pasamos por la incorporación de los datos de la investigación de manera factual, la incorporación de la investigación a partir de diversos discursos de memoria y la incorporación de la investigación en los elementos más específicos de la película, como construcción de personaje, figurín, escenario y música.

Los procesos de construcción de abordajes audiovisuales de temas históricos, que pasan por procedimientos de investigaciones históricas, en diversos niveles pueden ser, por lo tanto, considerados como *operaciones historiográficas*. Comprendida de esta manera, la investigación histórica para audiovisuales puede ser explorada en sus diversas potencialidades, posibilitando una actuación más efectiva y creativa en la construcción de los diversos elementos de la película.

REFERENCIAS

- ALBUQUERQUE JR., Durval M. *A invenção do Nordeste*. Recife: FJN/Editora Massangana, São Paulo: Cortez, 2001, p.279.
- COSTA, Selda V. e LOBO, Narciso J. F. *No rastro de Silvino Santos*. SCA/Edições Governo do Estado. Manaus: 1987. pp.15-57.
- FONSECA, Vitória A., “Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas”, in *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 143-154, jul.-dez, 2011. Disponível em:
http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf
- FONSECA, Vitória Azevedo da. *Cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990*. Tese (Doutorado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 220p., 2008.
- MELLO, Frederico P. *Guerreiros do sol – violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p.321.
- MICHILES, Aurélio apud COUTO, José Geraldo. “Brasília descobre ‘O Cineasta da Selva’”, *Folha de São Paulo, Ilustrada*, p.4. 29/11/97.
- SOUZA, Márcio. *Expressão amazonense*. São Paulo: Ed. Alfa omega, 1978.